Ueber

P. Ronsard's kunsttheoretische Ansichten.

Inaugural-Dissertation

der

hohen philosophischen Fakultät

der

K. Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

A. Rosenbauer.

München

1895.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546008_0160

Vita.

Ich, Andreas Rosenbauer, wurde zu Aufkirchen bei Wassertrüdingen als Sohn der Oekonomen- und Bäckereheleute Leonhard und Friederika Rosenbauer am 12. März 1862 geboren. Nach dem Besuch der Volksschule in meiner Heimat wurde ich Schüler der Lateinschule in Oettingen a. R., sodann des Gymnasiums zu Ansbach, das ich im Jahre 1883 absolvierte.

Hierauf studierte ich neuere Philologie an der Universität München, wo ich die Vorlesungen der Herren Professoren Bernays, Breymann, Carrière, Hofmann, Koeppel, Prantl und Wöfflin besuchte. Nachdem ich das französische und englische Hauptexamen bestanden hatte, verbrachte ich zwei Jahre in Frankreich. Während meines Aufenthaltes in Nancy hörte ich an der dortigen Fakultät die Vorlesungen der Herren Professoren Estienne, Debidour, Grücker und Krantz. Ihnen, sowie allen meinen ehemaligen Lehrern statte ich hiermit den gebührenden Dank ab. Im Jahre 1893 unterzog ich mich der Spezialprüfung für neuere Philologie und im Juli 1894 dem *examen*

rigorosum bei der philosophischen Fakultät der Universität München.

Hinsichtlich meiner jetzigen Stellung sei noch angefügt, dass ich nach mehrjähriger Verwendung als Assistent an den Realschulen Nürnberg und Bamberg nunmehr in Lindau als Reallehrer für neuere Sprachen thätig bin.

Einleitung.

Durch die vorliegende Arbeit sollen nicht sowohl neue Resultate zu Tage gefördert, als vielmehr die literarischen Theorien der Plejade, soweit sie bei Ronsard und Dubellay zum Ausdruck kommen, einer genaueren Würdigung unterzogen werden. Dabei handelt es sich hauptsächlich darum, in dem von diesen Dichtern hinterlassenen Chaos von Gedanken über Poetik soweit als möglich Ordnung zu schaffen. Zu dem Zwecke sollen dieselben unter gewissen Gesichtspunkten zusammengefasst werden, um so ein anschauliches Bild von dem Umfange und dem Inhalt der ästhetischen Theorien dieser Dichterschule zu bieten. Dass hier Ordnung zu schaffen auch ein Verdienst sei, lässt schon Goujet erkennen.[1]) Sollte es mir nun gelungen sein, ein treffendes Gesamtbild von den literarischen Doktrinen jener Zeit zu zeichnen, so wäre dadurch auch eine zu wiederholten Malen konstatierte Lücke [2]) in der Geschichte der Renaissancepoetik ausgefüllt und somit über die Anfänge der modernen Kritik in Frankreich genügendes Licht verbreitet. Da sich jedoch die ästhetischen Theorien der Plejade nicht immer mit der Praxis decken, so habe

[1]) «*Il faut beaucoup de patience pour le lire entier, j'en ai eu besoin pour le parcourir, il m'a ennuyé et j'ai appris peu de chose*» Goujet, Bibliothèque III, 145.

[2]) Borinski, Poetik, p. 14; Döring, Neue preuss. Jahrbücher 1887. IX, 141; Brunetière, l'Évolution, p. VIII.

ich, wenn dadurch für das Verständnis der betreffenden Ansicht etwas gewonnen wird, Parallelstellen aus zeitgenössischen Poetikschreibern der gleichen Schule in den Anmerkungen beigefügt. Eine Vollständigkeit hierin zu erreichen, lag ausserhalb meines Wollens und Könnens; denn viele der hier in Betracht kommenden Quellenschriften sind leider nur bei eigenem Aufenthalt in Frankreich zugänglich. Wenn ich gleichwohl meine Arbeit hiemit der Öffentlichkeit übergebe, so thue ich es in der Hoffnung, dass sie auch so noch ihrem Hauptzweck wird entsprechen können.

An dieser Stelle sei es mir auch gestattet, den Bibliotheksverwaltungen von Berlin, Strassburg und München für ihr wohlwollendes Entgegenkommen den gebührenden Dank auszusprechen.

Besonderen Dank aber schulde ich Herrn Professor Breymann, der während meiner Studienzeit und darüber hinaus mir stets Rat und Belehrung angedeihen liess und mich auch bei vorliegender Arbeit wesentlich unterstützte.

Der eigentlichen Abhandlung glauben wir im Folgenden noch einige allgemeine, orientierende Bemerkungen über die Vorarbeiten vorausschicken zu sollen, welche auf dem Gebiete der französischen Poetik und für R. speziell uns zur Verfügung gestanden haben. Was zunächst die Poetik betrifft, so gab hievon zuerst Egger (1869) einen kurzen Überblick für das 16. Jahrhundert.[1]) Pellissier (1882) führte diese Skizze in einer lateinisch geschriebenen These weiter aus. Aber erst mit Zschalig (1884) beginnt die Reihe derjenigen Studien, in welchen die historische Entwicklung der poetischen Theorien in Frankreich darzustellen unternommen wird. Er behandelt die französische Poetik im Anfang des 16. Jahrhunderts. Von den drei in seiner Schrift analysierten Autoren (Fabri, Dupont, Sibilet) kommt nur der letztere für uns in Betracht, da die beiden ersten eher Verslehren als

[1]) Egger, l'Hellénisme II, 14. leçon.

Poetiken geschrieben haben. Sibilet's *Art poétique* ist vom Geiste der Renaissance schon stark beeinflusst und konnte in mehreren Punkten den Theoretikern der Plejade als Vorbild dienen. Eine Fortsetzung der Zschalig'schen Studie gab Rucktäschel (1889) in seiner Arbeit: „Über einige *Arts poétiques* aus der Zeit R.'s und Malherbe's". In dieser Schrift finden wir eine Inhaltsangabe der für diesen Zeitraum wichtigen Poetiken unter besonderer Betonung der neuen Momente, die bei den einzelnen Autoren auftreten. Mit besonderer Ausführlichkeit aber ist Deimier's *Académie* (1610) behandelt, welche sich als die erste vom Geiste Malherbe's beeinflusste Theorie erweist. Im Jahre 1890 erschien sodann Langlois' lateinisch geschriebene Studie über die Poetiken vor der *Illustration* Dubellay's. Er hatte das Glück, mehrere bis dahin noch unbekannte Verslehren aufzufinden. Die wichtigsten der von ihm behandelten *Arts de rhétorique* sind die von Eustache des Champs (1392), Jacobus Magnus (1420), Molinet (1493), Infortunatus (1500) und Gracien du Pont (1539).

Die Doktrin Malherbe's erfuhr alsdann eine ganz ausführliche Darstellung in der Untersuchung Brunot's (1891), der die Theorie und den Einfluss der Malherbe'schen Schule auf die Folgezeit erschöpfend behandelt hat.[1]) Nicht minder gut unterrichtet sind wir über die zweite Kritikergeneration des 17. Jahrhunderts, der es unter Richelieu's und Chapelain's Duumvirat[2]) gelang, die Herrschaft der drei Regeln für das Drama fest zu begründen. Diese Epoche erfuhr nämlich durch Faguet (1883), Arnaud (1888) und zuletzt durch Robert (1890) eine allseitige Behandlung.

So bleibt also nur die Theorie der Plejade übrig; mit ihr hat man sich, obwohl sie doch für die Entwicklung der poetischen Doktrinen in Frankreich den Ausgangspunkt bildet,

---

[1]) Allais' Buch über die Poesie Malherbe's blieb mir unzugänglich. Es soll Brunot's Studie ergänzen in Bezug auf die metrischen Vorschriften Malherbe's. Siehe Zeitschrift für neufrz. Sprache und Litt. 1894. XVI, 34. p. 362; Rev. crit. 1892. N. 28, p. 320.

[2]) Arnaud, Les théories dr. p. 174: «*Par la coalition des maîtres politiques et des maîtres poétiques.*»

bisher weniger beschäftigt. Zwar wurde Dubellay's *Défense,* abgesehen von Sainte-Beuve's kurzer Analyse, durch Person's Ausgabe (1878) weiteren Kreisen zugänglich gemacht und das Verständnis derselben durch eine vorausgehende, ausführliche Inhaltsangabe erleichtert; allein mit R.'s theoretischen Abhandlungen hat sich ausser Sainte-Beuve, welcher die Hauptgedanken seines *Art poétique* kurz skizzierte,[1]) niemand mehr eingehend beschäftigt. Auf Rucktäschel's Studie brauche ich nicht mehr zurückzukommen; fast alle die übrigen Arbeiten aber, welche noch über R. vorliegen, berühren zwar nebenbei R.'s poetische Theorien und betonen insbesondere seine Bestrebungen auf sprachlichem Gebiete, aber in der Hauptsache zielen sie mehr auf eine Ehrenrettung des Dichters als des Theoretikers ab.

Einen solchen Zweck verfolgen die Schriften von Erkelenz (1868), Weil (1870), Scheffler (1873) und Chalandon (1875). Alle diese Autoren gehen von sogenannten allgemein gültigen, ästhetischen Prinzipien aus und suchen mit mehr oder minder Geschick die Sache R.'s zu verteidigen. Solchen Arbeiten gegenüber war schon ein Fortschritt angebahnt durch Günther's Studie über die Eigenheiten der R.'schen Sprache (1846), Dor's Untersuchung über den Einfluss R.'s auf die spätere Sprachentwickelung (1863), des Schweden Lidforss Erörterungen über R.'s Syntax (1867) und Büscher's kurze Abhandlung über R.'s Metrik (1867). In den 80er Jahren wurde diese Art von Studien wieder aufgenommen von Felgner, der die R.'sche Phraseologie behandelte (1880), und Becker, der eine Untersuchung über den syntaktischen Sprachgebrauch der Plejade gab (1885). Nachdem schon Gandar (1854) R.'s Verhältnis zum griechischen Altertum untersucht hatte, beleuchtete Lange (1887) R.'s Beziehungen zu Vergil, und Beránek (1883) beschäftigte sich mit der Darstellung des Einflusses, den R. auf Opitz ausgeübt hatte, eine Frage, die auch noch später mehrere Bearbeiter fand.[2]) Also, auch

---

[1]) *Tableau de la poésie fr.*, p. 184—204.

[2]) Weitere Schriften über Opitz und dessen Quellen in Koch's Zeitschr. f. vergl. Littgesch. N. F. 1889. II, 226.

wenn man von dieser Seite an unsere Arbeit herantritt, wird man zugeben müssen, dass sie als wünschenswerte Ergänzung zum Abschluss der Studien über R. dient, und dessen theoretische Bedeutung in einem Gesamtbild zusammenfasst, so dass nunmehr neben dem Dichter endlich auch einmal der Theoretiker zur gebührenden Würdigung gelangen kann.

Zu einer solchen Arbeit fühlte ich mich um so eher ermutigt, als auch Marty-Laveaux, dieser berufenste Kenner und Herausgeber der Werke der Plejade, eine ähnliche Studie zwar versprochen[1]) und dadurch deren Notwendigkeit anerkannt, aber meines Wissens noch nicht ausgeführt hat. Und sollte selbst durch eine solche Untersuchung das Bild der ästhetischen Theorien R.'s in seinen Hauptzügen sich nicht als wesentlich verändert ergeben, so ist es immerhin schon interessant, bei dem Haupte einer Dichterschule auch die technischen Detailvorschriften zu betrachten, nach denen er und seine Genossen als praktische Dichter sich zu richten gewohnt waren. Vielleicht aber wird auch das Urteil über R. als Dichter insofern beeinflusst, als es erst jetzt möglich ist, dessen theoretisches Programm mit seiner dichterischen Leistung zu vergleichen, und so, statt des rein ästhetischen Massstabes, einen mehr objektiven, im Autor selbst liegenden Massstab für dessen Beurteilung anzuwenden. Denn trotz Sainte-Beuve's warmer Verteidigung scheint man sich namentlich in Frankreich immer noch nicht von einem gewissen Vorurteil gegen R. losgemacht zu haben; wenigstens lässt sich dies aus den Worten zweier der neueren französischen Literarhistoriker schliessen.[2]) Wenn es mir nun gelungen sein sollte, in der vorliegenden Arbeit das Ungerechte solcher Vorurteile durch die Darstellung seiner poetischen Theorien und Hervorhebung seiner Verdienste als Theoretiker vollends zu beweisen, so hätte auch nach dieser Seite hin meine Schrift ihren Zweck völlig erreicht.

---

[1]) Marty-Laveaux, *Œuvres de Dub., Préface*, p. IV.

[2]) Juleville, *Leçons* etc. II, 165; Brunetière, *L'Évolution des genres* I, 104.

§ 1.

Quellen der Ronsard'schen Doktrinen und Vorläufer der Ronsard'schen Reform.

Auf die Gestaltung der R.'schen Poetik haben vier verschiedene Faktoren Einfluss ausgeübt. Zunächst sind die aus dem Altertum überkommenen Schriften über Rhetorik und Poetik zu erwähnen. Zugänglich war bereits die *Ars poetica* des Aristoteles in zwei lateinischen Ausgaben, von denen die eine nach der arabischen Übersetzung des Averroes (1481) gefertigt, und die andere von Valla (1498) nach dem griechischen Texte veranstaltet worden war. Ferner lag, ausser dem schon zu R.'s Zeit veröffentlichten griechischen Originale, bereits eine italienische Übersetzung von Segni (1549) vor, welcher auch schon die aristotelische Poetik zu kommentieren anfing. Ihm folgten Robertellus (1548), Victorius (1560), Madius (1560), Castelvetro (1570) und später noch der Holländer Heinsius (1611), welch letzterer auf die Kritikerschule Chapelain's grossen Einfluss ausüben sollte. Ob jedoch einer dieser Kommentatoren Dub. oder R. vorgelegen hat, oder ob sie den Aristoteles im Urtext gelesen haben, kann ich, bei dem Mangel an Vorarbeiten über diesen italienischen Zweig der Renaissancepoetik, nicht entscheiden. Sicherlich war jedoch Aristoteles auf die Gestaltung der französischen Poetik damals noch nicht so einflussreich wie ein Jahrhundert später, einerseits, weil eben im 16. Jahrhundert der Kampf gegen die aristotelische Scholastik am heftigsten tobte und man nach Ramus' Beispiele wieder auf Plato zurückging, andererseits, weil damals im Mittelpunkte des Interesses nicht die von Aristoteles am ausführlichsten behandelte Tragödie, sondern vielmehr das Epos stand. Auch liebte die damals nach Unabhängigkeit und freier Selbstbethätigung auf allen Gebieten des Lebens ringende Generation noch nicht einen solchen tyrannischen Führer, der ihr das griechische Altertum nur durch seine Brille anzuschauen gestattete und die Freiheit bei der Auswahl der Muster beschränkte. Später dagegen, als das Bedürfnis nach Gesetz-

mässigkeit und Ordnung in Politik und Literatur sich allgemein fühlbar machte, schon von 1580 an, fand man an Aristoteles, den übrigens ja auch Ronsard und Scaliger empfohlen hatten, mehr Gefallen und erblickte in seinen Definitionen Kunstregeln, ein bequemes Mittel, es den Alten schnell gleichzuthun.[1]) Für das 16. Jahrhundert jedoch passte den schöngeistigen Autoren Horazens ungezwungenes Kunstgeplauder, das für Dilettanten geschaffen schien, noch besser zur Einführung in die Technik der poetischen Produktion. Einen weit wirksameren Einfluss auf die ersten französischen Theoretiker übten deshalb die Lateiner aus. Um jene Zeit war bereits die *Ars poetica* des Horaz von Dolce (1535) in das Italienische übertragen worden, in *versi sciolti*, und 6 Jahre später gab Peletier eine französische, metrische Übersetzung davon. Aus Horaz schöpfen bereits Peletier (1545), Sibilet (1548), Dubellay (1549), und auch R. macht bei ihm stoffliche Anlehen. Neben Horaz kommen noch Cicero's oratorische Schriften, Quintilian's *Institutiones* und vielleicht auch noch Longin's Traktat vom Erhabenen (Originalausgabe von Robertellus, 1554, Basel) in Betracht.

Die zweite Hauptquelle, auf welche die moderne Poetik sich stützt sind die von den Humanisten Italiens, Deutschlands und Frankreichs herrührenden Kommentare zu den Klassikern des Altertums. So veröffentlichte Bedrotus, ein Freiburger Professor, zu den gerichtlichen Reden Cicero's einen Kommentar, in welchem sich Beiträge finden von Bartholomaeus Latomus, Franciscus Sylvius, Jacobus Omphalius, Melanchthon und noch anderen damals berühmten Gelehrten. In diesem Sammelbande verdienen namentlich die Kommentare des Sylvius, Melanchthon und Martin Bolerus aus Bretten zu Cicero's Rede *pro Archia poeta* Erwähnung, weil hier bereits aus Cicero und selbst Plato alle Parallelstellen beigebracht sind, welche den göttlichen Ursprung der Poesie und andererseits die himmlische Inspiration des Dichters bekunden sollen.[2]) Auch ein

---

[1]) Siehe Pellissier, *Préface*, p. 17.

[2]) *Bedroti Commentarius*, p. 594.

Kommentar zu Horazens *Ars poetica* ist bereits damals vorhanden gewesen; er war von einem gewissen Acron nach Angabe des Humanisten Sylvius verfasst, aber leider von mir nicht auffindbar.[1]) Ferner schrieb der französische Humanist Tardif ein *compendium Rhetorice artis ac oratorie facultatis*, auf das sich der früheste französische Poetikenschreiber des 16. Jahrhunderts, Pierre Fabri, in der Vorrede zu seiner *Rhétorique*[2]) bereits beruft. Obwohl diese Erklärer nun häufig einfach Cicero's, Horazens und Quintilian's Meinungen wiederholen, so entwickeln sie doch hie und da neue Gedanken, wie man moderne Stoffe in antikes Gewand kleiden soll. Besonders wichtig ist die *Ars poetica* Vida's, welcher die Quintessenz der humanistischen Poetik in elegante, grösstenteils Vergil entlehnte Verse zu fassen wusste (1527). Seine Schrift wurde als Schulbuch benutzt, veranlasste auch Scaliger zur Abfassung seiner Poetik (1561), wurde in Deutschland von dem berühmten Humanisten Eobanus Hessus in seinen Vorlesungen interpretiert, von Opitz (1624), Buchner (1665) und selbst Pope noch ausgeschrieben. In Frankreich wurde Vida's Buch sogar noch in unserm Jahrhundert hoch geschätzt und in moderner Übertragung zu verschiedenen Malen dem Publikum vorgelegt.[3]) Aus ihm schöpften nun auch Dubellay und R., und zwar hat der letztere in seiner Abhandlung über das Epos nicht nur stoffliche Anlehen bei Vida gemacht, sondern oft auch dessen Gedanken und Ideen herübergenommen.

Ausserdem konnte R. die Poetik Scaliger's (1561) benützen, dessen Buch fast ebenso berühmt wurde wie dasjenige Vida's. Scaliger verdankte seinen Erfolg der weitschweifigen Ausführlichkeit, mit der er die äusseren Merkmale der einzelnen Dichtungsgattungen aufzählte und so den Dichterlingen ein unfehlbares Mittel an die Hand gab, es den Alten gleich zu thun. Gegenüber Scaliger zeigt die Poetik

---

[1]) *Bedroti Commentarius*, p. 595.

[2]) Fabri, *Rhétorique* (*ed. Héron*) I, 6, u. II, notes p. 2.

[3]) So z. B. von Barrau (1808, 1845[2]), von Valant (*L'Éducation du poète.* Paris 1814), Gaussin (1819), Bernay (1845).

Vituperan's (1579) einen gewissen Fortschritt, indem dieser bereits wieder den Begriff des Schönen[1]) nach Plato zu entwickeln sucht und überhaupt einen mehr kunstphilosophischen Standpunkt einnimmt. Vituperan's und Scaliger's Schriften kommen jedoch für R. nicht sowohl als Quellen in Betracht, als vielmehr als zeitgenössische Zeugnisse dafür, dass R.'s Ideen damals Allgemeingut waren. Ferner konnte sich R. Rat und Aufschluss erholen in den italienisch geschriebenen Traktaten über Rhetorik und Poetik von Brunetto Latini's *livres dou Tresor* an, die Fabri schon benützte,[2]) bis herab auf Trissino (1529), Daniello (1536), Costanzo Lando (1549), Mutio (1551) und Minturno (1564), welch letzteren Vauquelin als Quelle anführt.[3]) Zum mindesten aber dienten sie ihm als Beispiele für in humanistischem Geiste geschriebene vulgärsprachliche Poetiken. Endlich sind auch noch die in französischer Sprache vor R. erschienenen Traktate über Poetik zu nennen, in so weit sie vom Geiste der Renaissance beseelt sind.

Der erste der französischen Poetikenschreiber, auf den der Humanismus stärker eingewirkt hat, ist Sibilet. Ihm konnte der Verfasser der *Défense* (1549) schon einzelne Gedanken entnehmen, aber im allgemeinen wog bei Sibilet der Geschmack an den überlieferten, nationalen Kunstformen vor, und so kommt er als eigentlicher Vorgänger der Plejade nicht in Betracht. Dagegen schwebt über des ersten franz. Horazübersetzers, Jacques Peletier's *Art poétique* (1555) schon völlig der neue Geist, und häufig findet sich bei ihm und R. Ähnlichkeit im Ausdruck und in den Gedanken. Selbst die Schrift des Verteidigers der älteren Richtung, Charles Fontaine's *Quintil Censeur* (1551), wurde von R. hie und da zu Rate gezogen. Einzelne der von Dub. und R. ausgesprochenen Gedanken, wie z. B. die Pflege der Muttersprache, waren indessen auch schon von anderen Männern,

---

[1]) Vituperanus, *De Poetica*, l. I. ch. XIX. p. 65.

[2]) Siehe hierüber Fabri's *Art de rhétorique* (*ed. Héron*) II. *Introduct.* p. 24.

[3]) Pellissier, *Préface*, p. 37.

wie z. B. Antoine du Saix in seinem *Esperon de discipline* (1534), und Etienne Dolet in seinem *Art de bien traduire* (1540) ausgesprochen worden. So waren also nach allen Seiten hin die Bedingungen für das Eintreten der R.'schen Reform erfüllt.

Will man nun die R.'sche Poetik in Bezug auf ihre Hauptelemente kurz charakterisieren, so wird man sagen müssen: den Stoff und Ausdruck zog sie aus den antiken Quellen, die damals schon in die Vulgärsprache übertragen waren; der Geist aber, mit welchem sie diesen Stoff beseelte, ist derjenige der Humanisten, und das Originelle der R.'schen Reform besteht, wenn man sie von diesem Standpunkt aus betrachtet, nur darin, dass durch sie die humanistische Poetik der Neulateiner zu einer Nationalpoetik für die Franzosen umgewandelt wurde. Somit ruhen R. und seine Genossen auf den Schultern der Humanisten. [1]) Bei ihnen lernten sie die klassischen Autoren verstehen und bei dem Vergleiche mit den Erzeugnissen ihrer heimischen Dichter hochschätzen und bewundern. Anderseits aber gingen die Glieder der Plejade alle aus weltmännisch gebildeten Kreisen hervor und so lag es ihnen ferne, in der Gelehrsamkeit allein ihre Befriedigung zu finden; sie wollten als Preis ihrer Arbeit die Anerkennung der gebildeten Gesellschaft, die damals im Hofe ihren Mittelpunkt hatte. So erklärte es sich, dass, wenn sich auch R. und seine Genossen als dankbare Schüler der Humanisten bezeichnen, ihre Werke denselben widmen und einzelne der neulateinischen Dichtungen übersetzen oder paraphrasieren, [2]) es doch auch wieder zwischen beiden Kreisen trennende Gesichtspunkte gab, in deren Geltendmachung eben das originelle Verdienst der R.'schen

---

[1]) «*Rabelais dans son Pantagruel, Ronsard dans ses odes, Calvin même dans son Institution chrétienne, ou Montaigne dans ses Essais ne sont que les disciples de nos Humanistes.*» Brunetière. *L'Évolution* I, 9 (Préface); vgl. auch Ploetz, *Étude sur Dubell.* p. 12—14.

[2]) Diejenigen der Humanisten, welche von der Plejade am meisten der Nachahmung wert gehalten wurden, sind Pontanus († 1529). Secundus († 1536) [Défense L. II. ch. IV. p. 118], Flaminius † 1550) u. Marull († 1500). [Vauquelin, Art poét. II, 856.]

Reform liegt. Diese bedeutet nämlich den Bruch mit jener Humanistengeneration, die in kopfloser Bewunderung der Antike das literarisch Schöne nur in den Werken des Altertums verwirklicht glaubte und dessen Nachahmung sich nur in antikem Sprachgewand möglich dachte. Vom Anstaunen der Alten ging man jetzt über zu deren Nutzbarmachung für die moderne Kultur. Dabei war das Studium derselben nur mehr als Mittel zum Zweck und nicht mehr um seiner selbst betrieben.[1]) Sobald die noch bei den Alten ruhenden Schätze auf gallischen Boden verpflanzt sein würden, glaubte man sogar sie entbehren zu können.[2]) So strebte man auch im Gegensatz zu den gleichzeitigen lateinischen Poetikenschreibern wie Scaliger und Vituperan, die mehr akademische Poetik trieben, unmittelbar praktischen Zwecken zu, und, was R.'s Poetik insbesondere von derjenigen Scaliger's unterscheidet, ist die weitere und mildere Fassung der Regeln. Die bestimmenden Gesichtspunkte der R.'schen Poetik waren also, einerseits den Gebildeten der Nation unmittelbar von Nutzen zu sein, und anderseits den Weg anzugeben, auf welchem die an den Alten bewunderte Schönheit der literarischen Form sich im heimatlichen Idiom und mit modernem Gedankeninhalt verwirklichen liesse. So verfolgt also die R.'sche Reform in ihrem Endzweck Entwicklung der vaterländischen Eigenart durch Aufnahme geeigneter antiker und fremder Kulturelemente.

---

[1]) Vergleiche hierzu Dubellay's Worte (Déf. L. I., ch. X., p. 85): «*I'entens bien que les Proffesseurs des Langues ne seront pas de mon opinion: encores moins ces venerables Druydes, qui... ne craignent rien tant, que le Secret de leur mysteres... soit decouuert au Vulgaire.*»

[2]) Vergleiche *Défense* (*ed. Person*) L. I. ch. X., 83—85 u. L. I. ch. XI., 94, und ferner Bouchet, *Les Serees*, p. 282: «*La complainte que font les gens doctes du jourd'hui... de ce que nous employons la moitié de nostre aage à apprendre 2 ou 3 langues et employons plus de temps à parler ces jargons* [sic!] *qu'anciennement ne faisaient les anciens à passer par toutes les sciences libérales.*»

§ 2.

Ronsard's Verhältnis zu Dubellay's Défense.

Beim Aufbau des theoretischen Lehrgebäudes der neuen Schule lassen sich nun zwei Perioden unterscheiden. Die erste derselben ist gekennzeichnet durch das Manifest Dubellay's. Auch auf die Entstehung dieses Werkes hatte R. schon Einfluss ausgeübt; ja von ihm ging vielleicht, wie Scheffler[1]) vermutet, der Gedanke, es zu schaffen, aus. Bekanntlich war der Hauptzweck dieser Schrift, die Geburtsstunde der neuen Kunst zu verkünden, der zunächstliegenden Vergangenheit, also der Marot'schen Richtung, den Fehdehandschuh hinzuwerfen, sowie Ziel und Programm der neuen Schule in den allgemeinsten Zügen anzudeuten. Der Charakter des Dubellay'schen Werkes ist also vorzugsweise polemisch-emphatisch. Dem entsprechend ist auch der zweite Teil desselben, wo es sich um Aufstellung der eigentlichen Kunstregeln handelt, kurz und unvollständig ausgefallen. In dieser Hinsicht blieb also die Theorie der neuen Schule vorläufig noch ein Stückwerk. Erst 15—20 Jahre später machte sich R. daran, das Lehrprogramm der Schule auszubauen; seine theoretischen Werke bilden somit eine Ergänzung und Fortsetzung des Dubellay'schen Manifestes. Zwar hatte, wie schon erwähnt, Peletier (1555) einen *Art poétique* im Geiste der neuen Schule erscheinen lassen, aber diese Schrift konnte eben doch nicht als die Doktrin R.'s selbst gelten und in Frankreich, wo man den Grund jedes Erfolges mehr in der Methode, als im Menschen selbst sucht, erwartete man mit Spannung einen *Art poétique* vom grössten Poeten der Zeit. Denn gerade den Mangel an Detailvorschriften hatte schon Charles Fontaine neben anderen Kleinigkeiten als Hauptmangel an Dub.'s Schrift in seiner Kritik gerügt. Ordnung und Regelmässigkeit sind aber Grundzüge des französischen Charakters und so konnte man sich nicht wundern, dass auch damals die Kritiker «*de la précision dans l'enthousiasme*» ver-

[1]) Scheffler, *Essai sur R.* p. 15, u. Plötz, *Étude sur Dub.* p. 4.

langten.[1]) Vielleicht weist auch Dub. schon selbst in seiner Schrift auf R. als den künftigen Theoretiker der Schule hin, wenn er auf Detailregeln einzugehen verzichtet *«espérant que par moi ou par une plus docte Main il [son livre] pourra recevoir sa perfection»*.[2]) So stellt sich, wie gesagt, R.'s theoretisches Werk mehr oder minder als die Erweiterung und Vervollständigung der Dub.'schen Schrift dar.

---

[1]) Brunetière, *L'Évolut.* I, 47.
[2]) *Défense* (*ed. Person*) L. II., ch. I, 99.

Kapitel I.

Ronsard als Theoretiker und Kritiker.

§ 1.

Die theoretischen Schriften Ronsard's.

Die wichtigste Quelle für die Kenntnis der R.'schen Poetik ist sein *Abbrégé de l'art poétique* (1564). Aber dieses Werkchen ist in so unglaublich kurzer Zeit entstanden, dass es weder auf Vollständigkeit noch auch auf eine systematische Darstellung der Regeln der Poetik Anspruch erheben kann. R.'s Worte «*Ce petit Abbrégé .... a esté en trois heures commencé et achevé*» müssen freilich wohl dahin gedeutet werden, dass seine Abhandlung in dieser kurzen Zeit niedergeschrieben wurde; denn über den Stoff und dessen Einteilung nachzudenken, hatte R. bei solch schneller Vollendung des Werkes wohl keine Zeit mehr. Das Schriftchen scheint auch ursprünglich nicht für das Publikum bestimmt gewesen zu sein; wenigstens behauptet R., es sei von ihm nur für seinen Vetter, den Abbé Lacombe, der ein kurzes Handbuch zur Einführung in die Gesetze der poetischen Technik zu haben wünschte, verfasst worden und habe keine weitergehenden Ansprüche erheben wollen. Doch stellte er in Aussicht, später einmal eine ausführlichere Schrift über diesen Gegenstand erscheinen zu lassen. Dazu ist es nun freilich nicht gekommen, wenn man nicht etwa in der sogenannten zweiten Vorrede zu seiner *Franciade* dieses Werk selbst oder den Anfang hierzu erblicken will.

Dem *Art poétique* steht zeitlich am nächsten die erste

Vorrede zur *Franciade*, die jedenfalls nach 1565 entstand und sich nur in der Editio princeps der vier ersten Gesänge jenes Gedichts (1572) findet. Diese Vorrede entwickelt gewissermassen das Programm, welches R. in seiner Dichtung durchführen will und beschäftigt sich deshalb ausschliesslich mit dem Epos. Auch die letzte der drei Prosaabhandlungen R'.s handelt vom epischen Gedicht und wurde deshalb von den späteren Herausgebern der R.'schen Werke seiner *Franciade* als zweite Vorrede vorausgeschickt. Über die Entstehungszeit dieser Schrift wissen wir nichts Bestimmtes; jedenfalls aber stammt sie aus R.'s letzter Schaffensperiode, wofür äussere und innere Gründe sprechen. Sie wurde nämlich von R. selbst niemals veröffentlicht, sondern seinem Freunde und späteren Biographen Binet überlassen, der das von einem Schreiber nach R.'s Diktat gefertigte Manuskript sorgfältig durchschaute und in Ordnung brachte, «*à peu près selon son [Ronsard] intention*», bevor er dasselbe in Druck gab.[1]) Auch in dieser letzten Abhandlung ist für R. die kunstphilosophische Betrachtung des epischen Gedichtes nicht Selbstzweck; vielmehr will er das Wesen und die Gesetze der epischen Dichtung nur deshalb allgemein darlegen, um einerseits die gegen seine *Franciade* schon damals erhobenen Vorwürfe und etwa künftige Kritiken zurückzuweisen [2]) und andererseits, um das Publikum, welches auf diese Weise in die von R. überwundenen Schwierigkeiten Einsicht gewonnen hatte, zu einer gesteigerten Bewunderung seiner epischen Dichtung zu veranlassen. Somit sind die drei erwähnten Abhandlungen eigentlich Gelegenheitsschriften. Darin finden denn auch manche der ihnen anhaftenden Mängel ihre Erklärung und Entschuldigung. So z. B. kehren in den drei Schriften manchmal die nämlichen Gedanken wieder, bisweilen mit denselben Worten, bisweilen in einer etwas weiteren und erläuternden Fassung. Infolge der mangelhaften Anord-

---

[1]) Blanchemain, Œuvres, III, 15.

[2]) Goujet, III, 145: «*Prévenir les objections qu'ils sentaient que la postérité ne manquerait pas de faire sur les défauts de leurs* [i. e. Scudéry u. R.] *poèmes*».

nung des Stoffes gerät R. auch hin und wieder in Widersprüche, ohne sich dessen bewusst zu werden; sogar in grammatischer Beziehung lassen sich manche seiner Perioden anfechten. Sie zeigen nicht jene Klarheit, welche er selbst in der Poesie so sehr verlangt. Kurz gesagt, Fehler aller Art kann der nachprüfende Kritiker entdecken, so dass dem Verfasser dieser Schriften der Vorwurf einer gewissen Nachlässigkeit nicht erspart bleiben kann. Allein R. besass nicht den Ehrgeiz, als Prosaschriftsteller glänzen zu wollen; noch viel weniger wollte er literarischer Theoretiker sein. Nur durch seine Dichtungen begehrte er Ruhm zu gewinnen. Da er nun ebenfalls in einigen seiner Gedichte ästhetische Fragen behandelt hat, so z. B. in seiner *Préface en vers de la Franciade* und in seinem *Discours à Grevin*, müssen wir, um ein Gesamtbild seiner theoretischen Doktrinen zu erhalten, auch jene Dichtungen mit in Betracht ziehen.

§ 2.

Ronsard's Würdigung als Kritiker.

Wenn wir von R. als Theoretiker und Kritiker handeln, so müssen wir, um an ihn nicht unbillige Anforderungen zu stellen, uns des Charakters der damaligen literarischen Kritik und Theorie überhaupt erinnern. Die humanistische Poetik, welche in den Schriften der antiken Theoretiker wurzelte, hatte sich ebensowenig wie die poetische Theorie der Alten zu einem abgeschlossenen, philosophischen Lehrgebäude entwickelt, sondern bestand vielmehr aus einer Unmasse von Regeln, durch welche die Aussenseiten der einzelnen Literaturgattungen bestimmt wurden. Dabei war man sich über den Zusammenhang zwischen Form und Inhalt eines Kunstwerkes so wenig klar, dass man in ganz abgeschmackter Weise die Dichtungen der Griechen und Römer, eines Homer und Vergil und die eines Heliodor nach der gleichen Schablone beurteilen wollte. Der sichere Kunstgeschmack, welcher stets das Richtige findet, *‹et pour qui une chose ne*

rend jamais que le son qu'elle doit rendre»,[1]) war jener Zeit, die auf dem Gebiete der Philosophie und der Literatur dem Eklektizismus huldigte, noch nicht eigen. Deshalb dürfen wir auch von den Kritikern der Plejade keine besondere Feinheit des Geschmackes erwarten. In Zeiten fremder Nachahmung kann sich überhaupt ein vollendeter Kunstgeschmack bei einer Nation nicht einstellen. Zudem war R. kein philosophisch angelegter Kopf. Die selbständige Lösung philosophischer Probleme hat er nie versucht, wie überhaupt wenige Männer der Renaissance. Schon Balzac sah dies ein und warf R. sogar vor, dass er nicht einmal die Ideen der anderen richtig zu verwerten gewusst habe.[2])

Dieses Urteil scheint mir jedoch zu streng; denn wenn auch R. weder der Erfinder eines neuen philosophischen Systems ist, noch auch sich als Schüler einer der antiken Philosophenschulen bekennt, so hat er doch aus antiken und christlichen Elementen, wie die meisten seiner Zeitgenossen, sich eine Lebensphilosophie zusammengestellt, in welche wir durch viele seiner Gedichte einen befriedigenden Einblick erhalten. Zum praktischen Dichter geschaffen, war er eine viel zu reale Natur, um sich in ästhetische Theorien zu versenken. Seinem ganzen Denken nach ein Kind seines Jahrhunderts, fand er Befriedigung in einer nach aussen sich zeigenden Bethätigung seines Geistes und nicht in abstrakten Studien, die ohne unmittelbaren Einfluss auf die Mitwelt blieben. Auch zum Kritiker fühlte er sich nicht berufen. Die Kritik war ihm nicht Selbstzweck. Er war der Anschauung, dass das dichterische Schaffen mit der kritischen Thätigkeit sich nicht gut vertrage, und Dichter und Kritiker nur selten in einer Person vereinigt seien. «*Joinct aussi que ceux qui sont si grands maistres de préceptes, comme Quintilian, ne sont jamais*

[1]) Carton, *Histoire de la critique*, p. 48.

[2]) Teissier, *Éloges*, III, 364: «*Pour la doctrine dont on parle et la connaissance des bons livres, ceux qui en parlent, se moquent des gens d'en parler ainsi. Appellent-ils doctrine une lecture crue et indigeste, de la philosophie hors de la place, des mathématiques à contretems, du Grec et du Latin grossièrement et ridiculement travestis?*»

volontiers parfaits en leur mestier» (VII, 334). Schliesslich geht ihm auch der persönliche Mut zum Kritiker ab, um rücksichtslos Lob und Tadel unter seine Zeitgenossen auszuteilen. *«Je ne veux particulièrement nommer les bons poëtes pour estre en petit nombre et de peur d'offenser ceux qui ne seroient couchez en ce papier; aussi que je désire éviter l'impudence de telle manière de gens»* (VII, 330). Demgemäss ist auch seine negative Kritik ziemlich zahm und vorsichtig. Vielleicht liegt aber hierin eine gewisse Absicht; die Kritiker der Plejade wollten nämlich, wie schon Brunetière [1]) bemerkt, dem Querulantentum der Humanisten gegenüber das Niveau der literarischen Kritik erhöhen und in dieselbe weltmännische Formen einführen. Dass diese Urbanität in der Kritik beabsichtigt war, geht auch aus Dub.'s Worten hervor, der in der Vorrede zur *Olive* sich folgendermassen äussert: *«Si quelques-uns directement ou indirectement me vouloyent taxer non point avec la raison et modestie accoustumées en toutes honnestes controuersies de lettres . . . . . je les aduerty qu'ils n'attendent aucune response de moy.»* [2]) Dieser Versuch, in der literarischen Kritik eine höflichere Sprache einzubürgern, gereicht der Plejade um so mehr zur Ehre, als gerade damals in der Gelehrtenrepublik der Humanisten es Mode war, mit groben Worten literarische Fehden auszufechten. Es sei hier nur an den Streit für und wider Cicero, denjenigen des Scioppius und Scaliger, der Aristoteliker (Galland und Ramus), der Anhänger und Gegner einer Orthographiereform (Meigret und Des Autels) erinnert.[3])

---

[1]) Brunetière, l. c., p. 41: *«En passant d'Italie en France, la critique allait promptement dépouiller à la fois son caractère d'érudition pédantesque et d'âpreté satirique pour devenir ... purement littéraire.»*

[2]) Vergleiche hiermit Peletier's Worte in seinem *Art poét.*, p. 13—15: *«Je ne voudrais offenser un seul, ains complaire a tous.»* Siehe auch Brunot, *La doctrine de Malherbe*, p. 114. Vergl. ferner: *«Si quelques-uns voulaient renouueler la Farce de Marot et Sagon ... il faut qu'ils cherchent autre badin* [als Dub.] *pour jouer ce rôle.»* Œuvr. de Dub. (p. par Marty-Laveaux) p. 78.

[3]) Vergleiche auch Brunot, l. c., p. 110 ff., und Nisard, *Les Gladiateurs de la Rép. des Lettr.*, II, 45, sowie Nisard, *Le triumvirat littéraire*, p. 265—285.

Leider sollte jedoch Malherbe später auch diese Seite der R.'schen Reform aufgeben und nicht der Nachahmung wert halten. R. war ferner von dem Nutzen theoretischer Erörterungen über die Poesie nicht so völlig überzeugt, dass er glaubte, man könne durch Lehre und Vorschrift einen zum Dichter machen. Es geht dies aus folgenden Worten hervor: «*Or si je cognois que cest Abbrégé te soit agréable et utile à la postérité, je te feray un plus long discours de nostre Poësie*» (VII, 336). Zur Ausführung dieses Vorsatzes ist er aber nicht gekommen, wie wir schon oben gesehen haben (Seite 14). Von der Wirkung der Kritik auf die Literatur versprach sich, wie es scheint, R. überhaupt weniger als Dub., der geradezu in seiner *Défense*, um die Produktion schlechter Bücher zu verhindern, die Errichtung einer öffentlichen Zensur in folgenden Worten forderte: «*Ie voudroys bien que . . . tous Roys, et Princes . . . deffendissent, par edict expres . . . . . de non mettre en lumiere œuure aucun . . . . si premierement il n'auoit enduré la Lyme de quelque scauant Homme, aussi peu adulateur qu'estoit Quintilie.*»[1]) R. zog es vor, seinem jungen Freunde, dem zuliebe er seinen *Abbregé* verfasst hatte, im mündlichen Verkehre weitere poetische Lehren zu geben. «*J'aime mieux en nous promenant te les apprendre de bouche que les mettre par escrit*» (VII, 329). Weniger durch seine kritischen Schriften als durch persönlichen Umgang wollte er Einfluss auf die jüngere Dichtergeneration ausüben. Deshalb sagt Binet von ihm: «*Il incitoit fort ceux qui l'alloient voir et principalement les jeunes hommes qu'il jugeoit promettre quelque fruict en la poësie, à bien escrire et plus tost à moins et mieux faire*» (VIII, 51). Gelegenheit zu solch mündlicher Verbreitung seiner Lehre fand sich vielleicht auch in Baïf's Akademie, deren Mitglied R. war und über deren Tendenzen wir später noch zu reden haben werden.[2]) Und wenn R. auch Unberufene vom Eintritt in den Musentempel abschrecken will, so betrachtete er es doch als die wichtigere Aufgabe der Kritik, dem angehenden Dichtergeschlechte den Weg zu bahnen und die Jungen zu ermutigen: «*Tu cognoistras*

[1]) *Déf.* (*ed. Person*), L. II, ch. XI., 148.

[2]) Siehe weiter unten p. 73.

incontinent de quelle peine se verront délivrez les plus jeunes par le courage de ceux qui auront si hardiment osé» (VII, 329) [1]). Dabei kam ihm zu statten, dass er bei dem Urteil über die Werke anderer Dichter nicht an Kleinigkeiten sein Auge haften liess, sondern nach dem Gebote des Horaz: *»Ubi plura nitent in carmine, non ego paucis offendar maculis»* [2]) willig das Schöne und Gelungene des Gesamtwerkes anerkannte. Wir ersehen dies aus folgender Stelle: *«Les petits lecteurs poëtastres qui ont les yeux si aigus à noter les frivoles fautes d'autruy, le blasmant pour un a mal écrit, pour une rime non riche ou qui se courroucent . . . . . pour autres semblables atomes, ne sont que des grimauds qui montrent leur peu de jugement.»* [3]) Freilich, am Ende seiner Tage, inmitten der politischen Wirren und der religiösen Streitigkeiten, in denen sich Frankreichs Bewohner befehdeten und durch welche der Bestand des französischen Königtums gefährdet schien, wollte auch ihm der Glaube an eine bessere Zukunft der französischen Poesie, an ihre höhere Entwickelung manchmal fast entschwinden. Ein beredtes Zeugnis seines Missmutes finden wir in seinem an Simon Nicolas gerichteten und *Caprice* betitelten Gedicht, wo er sich folgendermassen ausspricht:

«Je me repens d'avoir tant eu de peine
Que d'amener Phœbus et sa neufvaine
En ce pays; il me fasche d'avoir
Premièrement sur les rives du Loir
Conduit leurs pas en ma jeunesse tendre,
Quand le bel œil de ma belle Cassandre

---

[1]) Vergl. Vauquelin, *Art poét.*, III, v. 7—9:

«Jeunes, prenez courage et que ce mont terrible
Qui du premier abord vous semble inaccessible,
Ne vous estonne point. Jeunesse, il faut oser.»

[2]) *Ars poet.*, v. 350/51.

[3]) Vergl. Vauquelin, *Art poét.* III, v. 625—630, u. Vida, *Ar poet.*, III, v. 6—14.

Me sceut apprendre à chercher comme il faut
En beau subject un style brave et haut.» [1])

(VI, 327.)

Gleichwohl ist seine Hoffnung auf einen weiteren Aufschwung der französischen Poesie zu gross, als dass er ihr ganz entsagen könnte. Gegen die ihr Haupt wieder drohend erhebende *Sotte Ignorance* wird, so hofft er, dereinst ein zweiter Retter der Musen erstehen. Diesen Mann begrüsst er als seinen Nachfolger, hinterlässt ihm gleichsam sein dichterisches Testament, in welchem er in gedrängten Worten seine dichterischen Lehren zusammenfasst und ihn auffordert, in seine Fussstapfen zu treten.

«Qui que tu sois, à qui la Pieride
Fera ce bien, pren ma voix pour ton guide,
Escoute-moy, s'il te plaist de ramer
Asseurément en si profonde mer.»

(VI, 328 ff.)

Nach dieser Würdigung R.'s als Kunstphilosoph und Kritiker gehen wir dazu über, den Inhalt der von ihm aufgestellten Regeln und Vorschriften zu besprechen.

---

[1]) Von dieser Zeit sagt auch Baïf in einem Gedicht an Remi Belleau:

«De pis en pis des lors
Toutes choses s'empirent,
Tous les Vices dehors
Des noirs enfers saillirent.»

Baïf, *Œuvres en rimes*, p. 236.

Vauquelin schildert diese Periode wie folgt:

«Mais les Provinces sont en France si troublées
Que les Muses n'y sont plus, Phœbus en est parti.»

Art poét. III., v. 55—58.

Vergl. damit Jodelle's Klage an seine *Muse*, (ed. Marty-Laveaux) I, 279.

Kapitel II.

Ronsard's Theorie der Dichtkunst in ihren Grundzügen.

§ 1.

Ursprung und Geschichte der Poesie.

Wie schon für Sibilet,[1]) so steht auch für R. der göttliche Ursprung der Poesie unzweifelhaft fest. Während Peletier[2]) glaubt, der Ursprung der Dichtkunst lasse sich überhaupt nicht erforschen, liege aber auf menschlichem Gebiete, schliesst sich R., wie später Vauquelin,[3]) in diesem Punkte an die oben erwähnte, schon von Plato geäusserte Ansicht an; ja der antike Mythus von Apollo ist ihm geradezu ein symbolischer Beweis für die Richtigkeit seiner Anschauung.[4]) In doppelter Beziehung kann man nach R. die Poesie göttlicher Herkunft nennen, insofern ein Gott als der erste Sänger und Dichter erscheint, und dann weil die Poesie ursprünglich die alleinige Sprache des Gebets war. Auf Grund seines *Art*

---

[1]) Sibilet, *Art poét.* L. 1, ch. I, nach Pellissier, p. XVII: «*L'une* (Vertu) *et l'autre* (Poésie) *sont sorties de ce celeste et profond abysme qui est le sejour mesme de Dieu.*»

[2]) Peletier, *Art poət.* p. 6—8.

[3]) Vauquelin, *Art poét.* I, v. 733—742.

[4]) Über die damals üblichen Ansichten betreffs des Ursprungs der Poesie, siehe Vituperan, Kap. II, 11. Dieser selbst fasst seine Meinung dahin zusammen: «*Certum aliquem poeticae parentem et auctorem dari non posse nisi naturam ... nullumque tempus fuisse, quo non poeticae studia colerentur*» ibid.

poétique und der in einer an den Kanzler Hospital gerichteten Ode ausgesprochenen Ansichten (Blanchemain II, 87), können wir seine Anschauung von dem historischen Entwickelungsgange der Poesie folgendermassen skizzieren: Die Poesie ist eine Gabe des Himmels. Nach der antiken Auffassung, die ihm das symbolische Gegenbild der geschichtlichen Thatsache ist, bringen denn auch die Töchter des höchsten Gottes selber, die Musen, das himmlische Geschenk den Menschen auf die Erde. Unter allen Menschenkindern sind aber die Diener der Gottheit dieser Göttergabe am würdigsten befunden worden; so kommt es, dass «*les oracles, prophètes, devins, Sibylles, interprètes de songes*»[1]) sich zuerst auf Erden der gebundenen Rede bedienten. Die Priester der Gottheit gebrauchten nämlich die Poesie dazu, die göttlichen Geheimnisse der Menge zu verhüllen, oder umgekehrt dieselben in eine leicht fassbare Form zu kleiden.

«*Car la Poësie n'estoit au premier âge qu'une théologie allégorique, pour faire entrer au cerveau des hommes grossiers, par fables plaisantes et colorées les secrets qu'ils ne pouvoient comprendre, quand trop ouvertement on leur descouvroit la vérité*» (VII, 318). Diese Anschauung von dem Ursprung der Poesie wurzelte, wie schon gesagt, im Platonismus und war durch Horazens Worte (Ars poet. v. 390—407) bei den Frühhumanisten gäng und gäbe geworden.[2]) Schon Vida war der Ansicht gewesen, dass die früheste Poesie *ad sacra celebranda*[3]) gedient habe; Peletier glaubt: «*Les poètes ont été jadis les maîtres et réformateurs de la vie*», und nennt sie die Begründer jeder Zivilisation.[4]) Scaliger, wie später auch Vituperan, war in diesem Punkte schon etwas skeptischer; er meint, die Poesie sei zuerst unter den Hirtenvölkern erblüht.[5])

---

[1]) Vergl. Peletier, l. c., p. 6.

[2]) Körting, Die Anfänge der Renaiss. p. 315.

[3]) Vida, *Ars poet.* L. I., v. 547.

[4]) Peletier, *Art poét.* p. 8.

[5]) Scaliger, *Poetices libri* VII. L. I. p. 10. Vergl. auch Aristot., Poetik, ch. IV.

Vauquelin geht dagegen wieder auf R. zurück, wenn er sagt:

«Et truchements des dieux beaucoup les appelaient
Croyans que par leur bouche aux humains ils parlaient.» [1])

Später nahm bekanntlich die romantische Schule jenen Glauben von dem göttlichen Ursprung der Poesie wieder auf, und V. Hugo bezieht sich dabei ausdrücklich auf R.[2])

Mit den *poètes divins* gelangt die Poesie auf der zweiten Stufe an; sie sind gewissermassen die Schüler der oben erwähnten Gottesmänner, stehen also der Gottheit bereits einen Grad ferner und der Menschheit eine Stufe näher. Deshalb sind sie auch nicht mehr so unmittelbar von oben inspiriert wie die erstgenannte Klasse; auch gibt sich bei ihnen schon das Bestreben kund, die göttliche Lehre durch menschliche Zuthat zu erweitern: *«Ce que les oracles disaient en peu de mots, ces gentils personnages l'amplifiaient, coloraient, et augmentaient»* (*Art poét.* VII, 318). Dennoch bleiben sie ihm göttliche Dichter, da in ihren Werken die Inspiration, die Ursprünglichkeit und Naivetät noch die Kunst und den beabsichtigten, äusseren Glanz der Rede überwiegt:

«Divins, d'autant que la nature
Sans art librement exprimaient,
Sans art leur naïve écriture
Par la fureur ils animaient.»
(*Ode X*, str. 17. II, 88.)

Das Vaterland dieser *poètes divins*[3]) ist vorzugsweise Griechenland; die bedeutendsten derselben sind Eumolpe, Musée, Orphée und Homère. Mit der dritten Entwickelungsphase treten wir in das Zeitalter der *poètes humains*,

---

[1]) Vauquelin, *Art poét.* I, v. 117—118.

[2]) Siehe Chalandon, *Essai sur la vie de R.* p. 156, wo ein Vergleich R.'s mit V. Hugo von verschiedenen Gesichtspunkten aus durchgeführt ist.

[3]) Vergl. Horaz, Ars poet. v. 400 f.: *«Sic honor et nomen divinis vatibus atque carminibus venit».*

die ebenfalls in Griechenland blühten. Die Dichter dieser Stufe gehören bereits den geschichtlichen Zeiten an, während die *poètes divins* noch der Heroenepoche oder gar dem mythologischen Zeitalter zugezählt werden müssen. R. ist sich freilich dieses chronologischen Unterschiedes zwischen den einzelnen Entwickelungsphasen nicht ganz bewusst gewesen. Mit den „menschlichen Dichtern" verweltlicht sich gewissermassen die Poesie vollends; zunächst wird die Verbindung der Dichter mit den Himmlischen eine lockere; die *poètes divins* konnten sich noch himmlischen Ursprungs rühmen; denn

«Celui qui le premier du voile d'une fable
Prudent enveloppa la chose véritable . . . .
Il ne fut l'un de ceux qu'un mortel enserre,
Mais un Dieu qui ne vit des présents de la terre.»

(*Le Bocage royal* III, 419.)

Ihre Nachfolger sind jedoch gewöhnliche Menschenkinder und keine Göttersöhne mehr. Auch die Dichtung selbst erleidet eine Veränderung. Die frühere Ursprünglichkeit und Natürlichkeit gehen verloren, und in dem Masse, als die göttliche Inspiration schwächer wird, muss dieser ursprüngliche Schmuck der Poesie durch menschlichen Fleiss und künstlerisches Geschick ersetzt werden. Von dieser zuletzt gekommenen Dichtergeneration spricht R. in folgenden Ausdrücken:

«Longtemps après eux [poètes divins] sont venus d'un même pays les seconds poètes que j'appelle humains pour être plus enflés d'artifice et labeur que de divinité.» (*Art poét.* VII, 318.)

Über ihren Werken lagert auch schon eine Art moderner Melancholie, wenigstens ist R. dieser Meinung. Denn in einer noch genaueren Charakteristik, wo er sie *«une foule grande»* nennt und als minderwertig gegenüber ihren Vorfahren bezeichnet, *dégénérans des premiers,* fährt er also fort:

«Comme venus les derniers
Par un art mélancolique

Tralirent avec grand soin
Les vers éloignes bien loin
De la sainte ardeur antique.»
(Ode X. II, 89.)

In dieser dritten Phase der Entwickelung steht die Poesie heute noch. Gleichwohl lassen sich innerhalb derselben wieder mehrere Perioden unterscheiden. Der ersten Periode gehören die griechischen Dichter an. Allein bei dem Mangel an chronologischem Sinn in jener Zeit verstand es auch R. nicht, die einzelnen Entwickelungsstufen der griechischen Poesie auseinander zu halten, so dass Homer, Euripides und die alexandrinischen Dichter ihm als gleichwertige Vertreter der nämlichen klassischen Gräzität erschienen. Doch sieht er wenigstens ein, dass bei den Römern ein weiterer Niedergang der Poesie gegenüber dem ursprünglichen Zustande stattgefunden hat:

«Par le fil d'une longue espace
Après ces poètes humains
Les Muses soufflèrent leur grâce
Dessus les prophètes romains;
Non pas comme fut la première
Ou comme la seconde était,
Mais comme toute la dernière
Plus lentement les agitait.
(Ode X. II, 89.)

Dafür beginnt aber bei ihnen jene Blume sich zu entfalten, welche nach R.'s Meinung in den modernen Zeiten der schönste Schmuck der Dichtung ist: die Gelehrsamkeit. Und da diese nur ausdauerndem Fleisse als Lohn zufällt, so kann auch die Dichterkrone nur wenigen mehr zu teil werden. Das beweisen uns schon die Römer. Bei ihnen kehren bereits Ausdrücke, wie *les neuf savantes soeurs, la docte muse, docta carmina* und ähnliche häufig wieder, und anderseits ist bei ihnen die Zahl der Dichterlinge weit grösser als die der echten Dichter. *«Ils ont foisonné en telle fourmilière qu'ils ont apporté aux libraires plus de charge que d'honneur, excepté 5 ou 6*

desquels la doctrine, accompagnée d'un parfait artifice, m'a toujours tiré en admiration.» (*Art poét.* VII, 318.)

Seit der Römerzeit[1]) ist die Muse gelehrt[2]) geblieben. Und wenn im Mittelalter auch ungelehrte Hände sie zu berühren gewagt haben, so gilt es doch jetzt, nachdem ihr wahrer Charakter erkannt ist, wiederum an die Römer anzuknüpfen und die Sotte Ignorance aus der Poesie zu bannen. Um sie zu bekämpfen, schreibt Dub. seine *Illustration* und dichtet seine *Musagmacomachie*[3]) nach homerischem Vorbild; ebenso nehmen alle anderen Glieder der Plejade an diesem Kampfe teil.

§ 2.

Gelehrsamkeit und Nachahmung.

Wir sehen also, dass R.'s Ansicht von dem Wesen der Poesie auf historischer Grundlage ruht. Woher er die Einteilung in drei oder vier Perioden hat, weiss ich nicht; möglicherweise rührt sie von Scaliger[4]) her, der drei grosse Hauptperioden unterscheidet oder sie ist nur eine Ausführung der von Horaz in seiner Poetik (v. 391—407) gegebenen Skizze; vielleicht beruht sie, was die einfachste Erklärung wäre, auf dem Mythus von den vier Zeitaltern. Gelingt es nun R. und seiner Schule, das Wissen und die Gelehrsamkeit in der Poesie wieder zur Geltung zu bringen, so setzen sie damit eigentlich nur die antike Tradition fort und nehmen die Pflege der Poesie nach dem von der Gottheit gewollten Plane wieder auf. In der Anlehnung und Nachahmung der

---

[1]) Der Merkwürdigkeit wegen sei hier erwähnt die auf Cl. Fauchet beruhende Ansicht La Mothe's, des Herausgebers der Werke Jodelle's, über den Ursprung der Poesie bei den Griechen und Römern: «*On peut présumer que les Grecs et les Latins ont appris des Gaulois (domteurs alors des uns et des autres) ce qu'ils ont sceu de Poésie.*» Marty-Laveaux, *Œuvres de Jod.* I, 2.

[2]) „*Nihil enim solidioris eruditionis a Musarum sacrariis alienum est.*“ Scaliger, L. V., ch. IV., p. 776.

[3]) *Œuvres de Dub.* (*ed. Marty-Laveaux*) p. 139.

[4]) Scaliger, l. c., L. I, ch. II, p. 11.

Alten ist also für R. ein gewisses poetisch-religiöses Motiv verborgen. Die Entfaltung von Gelehrsamkeit in der Poesie ist nicht, wie einige wollen, ein Ausfluss grossthuerischen Prahlens, auch nicht ein kümmerliches Surrogat für mangelnde, dichterische Begabung, sondern ein Akt gottverdienstlichen Schaffens: durch sie kann die den frühesten Dichtern als besseren Menschen aus freier göttlicher Gnade gewordene Inspiration auf künstlichem Wege um den Preis harter Anstrengung von der Gottheit erkauft werden. Und solch strebendem Geiste leihen die Götter ihr Ohr. Denn sie haben eine solche Entwickelung der Poesie nur zugelassen, um den Besten der Menschenkinder ein Mittel an die Hand zu geben, sich über den grossen Haufen zu erheben. R. selbst drückt sich also aus:

«Dieu l'a concédée [la poésie] aux hommes pour les [les poètes] faire Apparaître en renom par dessus le vulgaire.»

(*Discours à Grevin* VI, 314.)

Auf diese Weise bleiben auch die modernen Dichter in steter Verbindung mit Gott, der auch sie noch mit seiner Inspiration begnadet. R. nennt sich und Dub. Schüler *«d'une école, où l'on forcène doucement»*. (*Ode X.* II, 193.)

So hat also R. dazu beigetragen, dass Plato's Anschauung von der göttlichen Inspiration des Dichters auch noch in den modernen Zeiten Geltung behalten hat, nachdem schon Vida früher die gleiche Ansicht vertreten und zugleich auch die verschiedenen Arten göttlicher Inspiration aufgezählt hatte.[1])

§ 3.

Der Zweck der Poesie.

Auf die Frage, was der eigentliche Zweck der Poesie sei, bekommen wir von R. nirgends eine bestimmte Antwort.

---

[1]) Siehe Vida, L. II, v. 429—435, II, v. 441; u. ferner Scaliger, L. I, ch. II, p. 11. Vergl. zu diesem § auch noch unten p. 43 f.

Während die humanistischen Poetikenschreiber seiner Zeit, wie Scaliger[1]) und Vituperan, das allbekannte Wort Horazens

«*Aut prodesse volunt, aut delectare poetae,*
Aut simul et jucunda et idonea dicere vitae»
(*Ars poet.* v. 333/334.)

in mehr oder minder geschickter Umschreibung wiederholen, sagt R. über den Zweck der Poesie fast gar nichts.[2]) Vielleicht aber dürfen wir das, was er als die Aufgabe des epischen Dichters ansieht, als seine Ansicht vom Zweck der Poesie überhaupt betrachten. Vom epischen Dichter sagt er nämlich: «*Tu seras industrieux à esmouvoir les passions et affections de l'âme, car c'est la meilleure partie de ton mestier*».[3]) Mit diesen Worten stimmt auch Dub.'s Anschauung vom Endziel der Poesie überein, wenn er sagt: «*Celuy sera veritablement le Poëte que je cherche en nostre Langue, qui me fera indigner, apayser, eiouyr, douloir, aymer, hayr, admirer, bref, qui tiendra la bride de mes Affections, me tournant ça et la à son plaisir*».[4]) Freilich, um diese Gefühlserregungen hervorzurufen, bedient sich der Dichter anderer Mittel als der Redner. Während nun zur Zeit Fabri's und seiner Vorgänger Poet und Rhetor die gleiche Bedeutung hatte, macht R., wie schon Sibilet, Dub. und Peletier vor ihm gethan, auf den Unterschied zwischen beiden aufmerksam und sagt sich damit von der rhetorischen Poesie der früheren Zeit los, die das Wesen der Dichtkunst in hohlem

---

[1]) Scaliger, L. I, ch. I, p. 2: «*Namque poeta etiam docet, non solum delectat*».

[2]) Vauquelin präzisierte später auch hier die Theorie der Schule:

«*Enseigner, profiter, ou bien donner plaisir*
Ou faire tous les deux, le Poète a désir.»
Art poét. III, v. 588—586.

[3]) *Œuvres de R.* (ed. Blanchemain) III, 28.

[4]) Défense (ed. Person) L. II, ch. XI, p. 151. Vergl. Horaz:

«*Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunto*
Et, quocumque volent, animum auditoris agunto.»
Ars poet. v. 99/100.

Prunk der Worte erkennen wollte.[1]) Um aber R.'s Ansicht vom Zweck der Poesie noch genauer kennen zu lernen, müssen wir auch auf seine Werke Rücksicht nehmen. Hier drängt sich nun die Wahrnehmung auf, dass der von Dub. und R. als Theoretikern kaum angedeutete Gesichtspunkt des moralischen Zweckes der Poesie in den Werken des alternden Dichters sich mehr und mehr geltend machte. Wir erinnern nur daran, dass er im Alter seine Werke, behufs moralischer Purgierung, einer für sie nicht eben vorteilhaften Durchsicht unterzog.

Um diese Handlungsweise R.'s zu begreifen, müssen wir den ganzen Charakter der Renaissance in Frankreich ins Auge fassen. Sie war nämlich gerade zu der Zeit, als sie ihre höchsten Wogen warf und die Nation als solche ergriff, mit einer anderen, die Geister nicht minder beschäftigenden Bewegung gepaart, der Reformation. Dadurch kam es, dass jene Auswüchse des *paganisme littéraire*, welcher in Italien der Gelehrtenwelt einen geradezu heidnischen Anstrich verlieh und daselbst erst infolge der durch das Tridentiner Konzil hervorgerufenen Reaktion verschwand, in Frankreich nie so üppig — auch nicht zu den Zeiten des Bockfestes der Plejade zu *Arcueil* — in Dichtung und Leben emporschiessen konnten.[2]) Hierin liegt ferner der Grund, warum in Frankreich die literarische Bewegung schon von Anfang an mit den reformatorischen Ideen auf religiösem Gebiete vermengt war. Deshalb nimmt man auch bei R. und anderen Anhängern der Plejade schon frühe wahr, dass, so geschmackwidrig uns dies jetzt erscheinen mag, sie wiederholt den Versuch machen, christliche Stoffe in antikem Kunstgewande darzustellen. Und wer weiss, ob nicht schon R. eine solche Verschmelzung modern-christlichen Geistes mit antiken Kunstelementen als Endzweck der Poesie dunkel vorausgeahnt hat. Aus dieser Geistesstimmung R.'s heraus erklärt sich auch, dass er an dem Werke Du Bartas' nicht sowohl den Stoff unpassend fand, als vielmehr nur die Darstellung tadelte und namentlich den Mangel an Ordnung rügte:

[1]) Siehe Birch-Hirschfeld, *Geschichte der franz. Lit.* ch. III, p. 66, und Peletier, *Art poét.* p. 17—18.

[2]) Siehe hierüber Dejob, *De l'influence du Concile de Trente*, ch. III, § 3.

«Bartas voulant desbrouiller l'univers
Et luy donner une meilleure forme,
Luy-mesme a faict un grand chaos de vers
Qui plus que l'autre est confus et difforme.»
(VIII, 131.)

Ja, wenn Binet, sein Biograph, uns recht berichtet, so soll sich R. sogar einmal mit dem Gedanken an ein christliches Epos getragen haben, angeblich unter dem Titel: *«La naissance du monde»* [1]) oder *«La loi divine»*, wovon sogar die ersten 30 Verse uns überliefert sind. [2]) Auch dieser Zug bekundet wieder R.'s Anlehnung an jene Humanistenkreise, die namentlich in den Jesuitenkollegien sich zusammenfanden und aus deren Mitte christliche Epen und Dramen, in lateinischer Sprache verfasst, so zahlreich hervorgegangen sind. Ob es ihm freilich gelungen wäre, ein solche Verschmelzung antiker und modern-christlicher Elemente in schicklicher Weise zu bethätigen, wissen wir nicht, doch lässt uns sein *Hercule chrétien* eher auf das Gegenteil schliessen. In dieser Hymne, die noch dazu an einen Prälaten gerichtet ist, unternimmt er es nämlich, die Mythen von Herkules' Thaten als symbolische Weissagungen von Jesus und seinem Werke zu deuten:

«Mais où est l'œil, tant soit-il aveuglé,
Où est l'esprit, tant soit-il desreiglé,
S'il veut un peu mes paroles comprendre,
Que par raison je ne luy face entendre
Que la plupart des choses qu'on apprit
D'Hercule, est deue à un seul Jesus-Christ.»
(V, 172.)

Nichtsdestoweniger beweist uns dieser Versuch R.'s, dass schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein christianisierender Zug in der französischen Poesie sich geltend machte. Dies ersehen wir auch aus folgendem Umstande. Noch zwischen

---

[1]) *«R. avait envie ... de traiter ingénieusement et dignement la naissance du monde»* (VIII, 130).

[2]) Siehe Pellissier, l. c., Préf. p. 94.

1560 und 1570 lagen die Dramatiker im Streit über die Zulässigkeit eines christlichen Stoffes in der Tragödie. Grevin (1561) hält *le jeu* mit aus der Bibel entlehnten Stoffen noch für unzulässig; Jean de la Taille dagegen will christliche Stoffe nicht mehr ausschliefsen und warnt nur vor allzu langen theologischen Raisonnements. Vauquelin, der letzte Theoretiker der Plejade, fordert geradezu auf, die Poesie mit christlichem Geiste zu erfüllen [1]) und gedachte in seiner «*Israélide*», einer christlichen Epopöe, ein Beispiel zu geben. So hat also jener christliche Zug, der im 17. Jahrhundert als katholisch unitarischer Geist zugleich mit dem Kartesianismus die Literatur beherrschen sollte, schon frühe sich zu entwickeln angefangen. Allein trotz seiner Hinneigung zu einer christlichen Poesie wollte R. die Dichtkunst im allgemeinen nicht zu einer Dienerin der Moral erniedrigt wissen; er wies vielmehr diese Aufgabe speziell der dramatischen Poesie zu, wie wir später sehen werden. So glauben wir denn auf Grund der Werke R.'s und anderer zeitgenössischer Zeugnisse auch die Frage, was R. sich als Endzweck der Poesie gedacht habe, annähernd richtig beantwortet zu haben.

---

[1]) «*Si les Grecs, comme vous, Chrétiens, eussent écrit,*
Ils eussent les hauts faits chanté de Jesus-Christ.
Donques à le chanter, ores je vous invite.»
III, v. 845—847; vgl. ferner II, v. 134—135, III, v. 33, 845.

Die vollständige Arbeit wird als Heft 10 der von Prof. Breymann und Prof. Koeppel herausgegebenen Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie erscheinen.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.